CHAPITRE VIII

LE VISAGE DE L'HOMME

Tous les arts ne parlent que de l'homme. Ce sont des manifestations, des représentations de l'homme. En modifiant légèrement Marx : « Mais l'homme est la racine de tout art. » Même lorsqu'ils lèvent pour nous le voile que notre vue imparfaite et la faiblesse de nos sensations mettent devant les choses, les gros-plans ne nous montrent rien d'autre que l'homme! Car c'est l'expression humaine qui est projetée sur les objets et qui leur confère un caractère expressif. Les choses répondent à notre regard. Et c'est cela précisément qui fait naître l'art et distingue ce processus de la connaissance scientifique, aussi déterminée soit-elle par la subjectivité.

En regardant le visage des choses, nous leur conférons un aspect anthropomorphique, au même titre que, dans la mythologie, les dieux sont créés sur le modèle de l'homme. Les gros plans sont les instruments qui créent ce puissant anthropomorphisme visuel.

La découverte du visage humain par le cinéma a été beaucoup plus importante que la découverte du visage des choses. L'expression de la physionomie et les gestes sont les formes d'expression les plus subjectives de l'homme. Ils sont plus subjectifs que le langage parce que le vocabulaire et la grammaire sont soumis à des règles transmises, suivies par tous, tandis que la mimique — nous l'avons déjà dit — même si elle aussi est en grande partie apprise, n'est pas une manifestation dépendant de règles codifiées. Cette forme d'expression humaine la plus subjective est l'objet des gros plans.

La nouvelle dimension.

Lorsque le gros plan détache un objet quelconque, ou le fragment d'un corps, de leur entourage, nous n'en savons pas moins que l'un et l'autre se trouvent *dans l'espace.* A aucun moment nous n'oublions que cette main en gros-plan appartient à un être humain. C'est cette appartenance qui confère un sens à tous ses mouvements. Cependant, lorsque par un coup de génie, Griffith a projeté pour la première fois une gigantesque « tête coupée » sur un écran, il ne faisait pas que rapprocher de nous, dans l'espace, un visage humain, il la transposait des dimensions de l'espace *dans une autre dimension.*

En disant cela, je ne vise pas l'écran et le jeu d'ombres et de lumière qu'on y voit danser — ce sont purement et simplement des choses visibles représentables seulement dans l'espace — je veux parler de l'*expression* du visage. Comme je l'ai dit, une main isolée perdrait son sens, donc son expression, si je ne pouvais imaginer l'homme à qui elle appartient. En revanche, l'expression d'un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l'espace et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à face avec lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci, lorsque nous scruterons ce visage en gros plan. Car l'*expression* d'un visage et la *signification* de cette expression n'ont *aucun rapport ou liaison avec l'espace.* Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous : celle de la *physionomie.* La signification spatiale du fait que nous voyons les parties du visage *côte à côte,* donc qu'elles existent dans l'espace, que les yeux sont en haut, les oreilles sur les côtés et la bouche en bas, ne joue plus dès que nous ne voyons plus des formes de chair et de sang, mais une *expression,* c'est-à-dire un sentiment, un état d'âme, une intention, une pensée. Nous voyons de nos yeux quelque chose qui n'existe pas dans l'espace. Les sentiments, les états d'âme, les intentions, les pensées ne sont pas des choses spatiales, seraient-ils mille fois indiqués par des signes spatiaux.

Le monologue muet.

Le théâtre contemporain utilise peu le monologue. Mais sans monologue, le héros est muet au moment où il est le plus sincère, le plus libre, le plus intense — c'est-à-dire lorsqu'il est seul. Le naturalisme répugne au monologue parce que, soi-disant, celui-ci « n'est pas naturel ». Or le cinéma a rendu possible un *monologue muet* où le jeu de physionomie parle avec des nuances mimiques délicates, sans gêner le spectateur, parce que ces nuances produisent un effet naturel. L'*âme solitaire* y prend la parole avec plus de sincérité, de liberté que dans aucun monologue parlé; plus spontanée, elle est aussi plus inconsciente. L'homme ne peut ni réprimer ni contrôler le langage de ses jeux de physionomie. En gros plan, le visage le plus discipliné, le plus apte à dissimuler, celui d'un hypocrite, montrera aussi, en dehors de l'expression d'hypocrisie, avec la précision d'un microscope, qu'il cache quelque chose, qu'il ment. Car ici aussi, il y a une mimique particulière. Il est beaucoup plus facile de mentir avec des mots. Le cinéma montre aussi cela.

Au cinéma, le monologue d'un visage n'exige pas que le héros soit seul. C'est là aussi l'une de ses possibilités de représenter l'homme. Par son importance poétique, le monologue n'est pas l'expression d'une solitude physique, mais d'une solitude morale. Au théâtre pourtant, le héros ne monologue que si personne ne se trouve près de lui, bien qu'il puisse se sentir mille fois plus seul au milieu d'une nombreuse société. Le monologue de la solitude éclate en lui alors même qu'il s'entretient avec d'autres personnages. Le monologue profondément humain ne peut être clairement montré à la scène. Le cinéma le peut. Car le gros-plan permet d'extraire un visage perdu dans la foule et de montrer à quel point il est vraiment seul, et ce qu'il exprime noyé dans cette foule.

Le cinéma est capable de séparer les paroles d'un homme conversant avec d'autres de ses jeux de physionomie. Tandis qu'il parle, nous *voyons* son monologue muet et nous apercevons la différence entre son monologue et sa conversation. Au théâtre, étant donné l'éloignement de la scène, l'acteur peut, dans le meilleur des cas, nous faire comprendre par le jeu de ses traits que ses paroles manquent de sincérité, mais il est gênant de penser

que ses partenaires peuvent le remarquer. Par contre, au cinéma, grâce au gros plan totalement séparé du reste, je peux voir jusqu'au fond de son âme, interpréter ce délicat jeu d'ombres mimé que le partenaire le plus attentif ne remarquera jamais.

Le romancier peut écrire un dialogue en y mêlant ce que les interlocuteurs pensent à part soi. Mais ce faisant, il brise cette *unité* tour à tour comique et tragique qui crée le suspense, du propos parlé et de la pensée cachée, par laquelle cette contradiction se manifeste sur les traits d'un visage, et dont pour la première fois, le cinéma nous a montré des variantes d'une richesse confondante.